

Claudius Armbruster

Film und Fernsehen. Medienerzählungen in Brasilien

1. Tendenzen der kinematographischen Entwicklung in Brasilien seit 1990

Durch den Wegfall der staatlichen Filmförderung 1992 gelangte lediglich ein brasilianischer Film, *A Grande Arte* von Walter Salles (*1956) in die Kinos. Nach dem Ende des ökonomischen Chaos der Collor-Zeit und dem Inkrafttreten des Gesetzes zu den audiovisuellen Medien (*Lei do Audiovisual* von 1993), das Firmen durch Steuervergünstigungen zu Investitionen in Filmprojekte ermutigte, nahm die Zahl der Filmproduktionen und brasilianischer Themen deutlich zu. Dabei lassen sich aus der Vielzahl der neuen Entwicklungen eine Reihe von wichtigen Tendenzen feststellen:

- Die neuen Filmversuche über den Sertão.
- Die Thematisierung der urbanen und metropolitanen Gewalt und der Spaltung der Gesellschaft.
- Die brasilianische Geschichte und Vergangenheitsbewältigung als Filmsujet.
- Die neuen Komödien.
- Die brasilianischen “Roadmovies”.
- Die Internationalisierung des brasilianischen Films.
- Die Vernetzung von Film und Fernsehen.

1.1 Neue filmische Versuche über den Sertão

Am Ende des 20. Jahrhunderts und einmal mehr am Anfang des dritten Jahrtausends wenden sich eine Reihe von Regisseuren aus dem Nordosten Brasiliens der Dürrezone des Sertão zu und nehmen damit die Spuren des *Cinema Novo* von Nelson Pereira dos Santos’ *Vidas secas* (1963) und Glauber Rochas *Antônio das Mortes* (1969) auf, wo der Kontext der brasilianischen Binnenmigration, die Landflucht der Bauern aus dem Sertão, Unterdrückung, Gewalt und Verelendung im Dürregebiet des brasilianischen Nordostens eine herausragende Rolle spielte.

Corisco e Dadá (1996) von Rosemberg Cariry (*1953) kann als Film gelten, der mit der Wiederaufnahme des Themas "Sertãobanditentum" den Dialog mit Glauber Rocha sucht und sich gleichzeitig vom *Cinema Novo* zu lösen versucht. In *Corisco e Dadá* raubt der *cangaceiro* (Sertãobandit) Corisco, auch der blonde Teufel (*diabo louro*) genannt, die zwölfjährige Dadá, vergewaltigt sie, macht sie zu seiner Frau und zu seiner Banditin, währenddem sich der Polizist Zé Rufino das auf Corisco ausgesetzte Kopfgeld und ewigen Ruhm erwerben möchte. Auch den Film *O Sertão das Memórias* (1996) von José Araújo (*1952) kann man in die Tradition der den Sertão in neuer Weise darstellenden Filme einordnen. Zum einen präsentiert er den Sertão als marginalisiertes, aber wertvolles kollektives Gedächtnis Brasiliens, zum anderen als Symbol der Armut in einem auch reichen Land. *Baile Perfumado* (1997) von Lírío Ferreira (*1965) und Paulo Caldas (*1964) spielt ebenfalls mit den Traditionen literarischer und filmischer Diskurse über den *cangaceiro*, allerdings auf einer weniger allegorischen als metakinematographischen und damit autoreflexiven Ebene und versehen mit einer neuen "Tonspur", dem *Mangue Beat*.

In den filmischen Repräsentationen des brasilianischen Nordostens, in den Inszenierungen des Sertãobanditentums und der Sertãoheiligen entsteht an der Jahrtausendwende ein vielfältiges, rhizomatisches und hybrides Bild: Zum einen drängt sich eine metakinematographische Perspektive in den Vordergrund, eine Auseinandersetzung mit der eigenen Position des Filmschaffenden und zum Teil des Dokumentarfilmers, zum anderen wird im willentlichen Bruch mit der Tradition Glauber Rochas und den auf Weltveränderung ausgerichteten Diskursen des *Cinema Novo* inszeniert.

1.1.1 Nordostbilder aus dem urbanen Südosten Brasiliens

Zu den wichtigsten Tendenzen im Medienerzählen der Gegenwart zählt die Entdeckung des Sertão als Sujet und Szenario des brasilianischen Films und Fernsehens nicht nur im Nordosten, sondern auch im industrialisierten Südosten des Landes: *Central do Brasil* (1998) von Walter Salles, eine Art brasilianisches "Roadmovie", führt vom Hauptbahnhof der Metropole Rio de Janeiro, der Central do Brasil, in den Sertão: Als der kleine Josué seine Mutter bei einem Unfall verliert, hilft ihm die frühere Lehrerin Dora, seinen Vater auf einer Reise aus der lebensverneinenden Metropole in einen armen, aber sauberen und übersichtlichen Sertão voller melancholischer Mitmenschlichkeit zu suchen. Kaum ein Bild aus Salles Sertão spricht von Hunger, Durst oder Obdachlosigkeit, von Elend, Ausbeutung, gewaltsamer Revolte,

Verführung und Entfremdung, wie dies im *Cinema Novo* der Fall war. *Abril Despedaçado* (2002), ebenfalls von Walter Salles, die im Inneren von Bahia gedrehte Verfilmung des wichtigen albanischen Romans von Ismail Kadaré *Prilli i thyer* (1978), verlegt ein archaisches Blutrachedrama aus Albanien in den Sertão von 1910. *A Guerra de Canudos* (1997) von Sérgio Rezende (*1951) behandelt das wichtige Thema des Bürgerkriegs im Sertão von Bahia am Ende des 19. Jahrhunderts mit einer Filmästhetik, die Liebe und Leidenschaft in den Vordergrund stellt. Dadurch gerät der politisch-religiöse Konflikt und der Antagonismus von Küste und Sertão in den Hintergrund. Es dominiert eine Ästhetik, die sich allzu sehr auf das Hollywoodkino und die Telenovela zu bewegt. Letztlich wird Rezende mit seinen zu schönen Bildern dem großen historischen und literarischen Stoff Euclides da Cunha's *Os Sertões* (1902) und Mario Vargas Llosas (*1936) *La Guerra del Fin del Mundo* (1981) nicht gerecht.

1.2 Die Thematisierung der urbanen Gewalt und der Spaltung der Gesellschaft

Urbane und metropolitane Thematiken, vor allem der Komplex *Favela* und Gewalt, die das *Cinema Novo* – etwa in *Cinco vezes Favela* (1962) – eher verhalten angesprochen hatte, gewinnen im brasilianischen Kino der Gegenwart an filmischem Raum. Die innerbrasilianische, mitunter bürgerkriegsähnliche Gewalt als Folge der in Slums (*morro*) und bürgerliche Viertel (*asfalto*) gespaltenen Gesellschaft wird zu einem bevorzugten Sujet des brasilianischen Films der Gegenwart.

Cidade de Deus (2002) von Fernando Meirelles (*1955) und Kátia Lund (*1966) erzählt nach der Romanvorlage von Paulo Lins (*1958), wie sich Gewalt und Drogenkriminalität an der Peripherie von Rio de Janeiro vor allem im Leben der Kinder und Jugendlichen ausbreiten, wodurch sich eine Neusiedlung in eine von Bandenkriegen, Mord und Totschlag dominierte *Favela* verwandelt. Der Film vermeidet die Ästhetisierung und Exotisierung der *Favela*, wie sie Marcel Camus 1959 in *Orfeu Negro* praktiziert hatte, doch bietet er letztlich keine Sicht von innen, auch wenn etwa 200 *Favela*-Bewohner im Film mitwirkten. Kritiker meinten, der Film liefere Bilder über Marginalisierung, Brutalität und Gewalt in einer Ästhetik, die zwar nur wenig beschönige, aber die Gewalt und Kriminalität nahe an die Bildsprache der *Pulp Fiction* (1994) von Quentin Tarantino (*1963) und Martin Scorseses (*1942) *Gangs of New York* (2002) heranführe und die Gewaltszenarien

der Drogen-*Favelas* Brasiliens auch durch den perfekt arrangierten aggressiven Soundtrack international konsumierbar mache.

Von *Orfeu Negro* (1959), der die *Favela* in den Himmel erhob, wollte sich Carlos Diegues 1999 mit *Orfeu* dezidiert absetzen. Gegen den europäischen Blick versucht er, den kinematographischen Diskurs über die *Favela* authentisch zu vergegenwärtigen und zu brasilianisieren, indem er eine postmodern neu formatierte *Favela* präsentiert, in der verschiedene ethnische Gruppen – und nicht mehr nur Afro-Brasilianer – leben. Wie der „Urfilm“ *Orfeu Negro* arbeitet auch sein Gegenbild *Orfeu* mit den Bildern von einer Hügel-*Favela* und der MPB, der Populärmusik Brasiliens, die er freilich explizit um brasilianischen Rap und Funk erweitert. Und wie *Orfeu Negro* exportiert auch *Orfeu* ein Brasilien- und *Favela*-Bild, freilich eines, in dem der Tod nicht mehr mythische *conditio humana* in einem friedfertigen und fröhlichen *Favela*-Universum ist, sondern Folge von Drogenkriminalität, Gewalt und Korruption.

Bei der Diskussion um die filmische Darstellung der *Favela* und der Gewalt in einer gespaltenen Gesellschaft stellt sich immer auch die Frage nach den Möglichkeiten, Techniken und Gattungen der Abbildung und Vergegenwärtigung von Realität. Zu den neuen Regisseuren, die sich bei der filmischen Beantwortung dieser Frage zwischen Dokumentation und Fiktion bewegen, gehört der Dokumentarfilmer und Produzent José Padilha (*1967). Sein erster Film *Ônibus 174* (2002) rekonstruiert die Entführung eines Omnibusses in Rio de Janeiro am 12. Juni 2000, bei dem der Geiselnehmer zunächst eine Geisel erschoss, bevor er von dem Polizeikommando überwältigt und im Polizeiwagen erstickt wurde. Die Regisseure lassen Geiseln und Polizisten zu Wort kommen, präsentieren und analysieren das Film- und Fernsehmaterial, vor allem die Live-Übertragung des Geiseldramas und reflektieren damit über die Rolle der Medien im Zyklus der Gewalt und Verelendung. Padilhas zweiter „großer“ Film *Tropa de Elite* aus dem Jahr 2007 bewegt sich einen Schritt weiter von der Dokumentation zur Fiktionalisierung von Gewalt. Dem Film zugrunde liegt die Buchdokumentation *Elite da Tropa* (2006) über die Arbeit einer Spezialeinheit in den von Drogendealern beherrschten *Favelas*. Er zeigt Gewalt und den Kampf gegen die Kriminalität in den *Favelas* aus der Perspektive dieser Spezialeinheit der Polizei, die anlässlich des Papstbesuchs 1997 in Rio de Janeiro den Auftrag erhält, die *Favelas* zu „befrieden“. Filmästhetisch arbeitet Padilha mit unruhiger, fahrig-er Kamera, zahlreichen Reißschwenks und aggressiver Musik. Auffällig ist der ästhetische Unterschied zu *Ônibus 174* aus dem Jahr 2002: Die Kamera

folgt in *Tropa de Elite* stets den Selbstjustiz übenden Polizisten und ihrem problematischen Anführer, die begleitet von Rock, Rap und Hip-Hop der Kriminalität die Stirn zu bieten scheinen.

Zum Kreis der *Favela-Fiction* gehören weiterhin der Dokumentarfilm von João Moreira Salles (*1962) *Notícias de uma Guerra particular* (1999), der Drogendealer, Polizisten und Bewohner der Hügel-Favela "Dona Marta" im Stadtteil Botafogo in Szene setzt und zu Wort kommen lässt sowie Lúcia Murats (*1949) Spielfilm *Quase dois Irmãos* (2004), der die Beziehung eines weißen Intellektuellen und späteren Senators und eines aus dem Samba-Milieu stammenden schwarzen Drogenbosses über mehrere politische Epochen verfolgt.

Bei *Carandiru* (2003) von Hector Babenco (*1946) handelt es sich um die Verfilmung eines Bestsellers des brasilianischen Mediziners Dráuzio Varella (*1943) mit dem Titel *Estação Carandiru* (1999) über das größte und prekärste Gefängnis Lateinamerikas mit 7.000 auf engstem Raum zusammengepferchten Insassen. Die Verfilmung des semifiktionalen und semidokumentarischen Buches schließt mit dem Bericht über die Gefängnisrevolte von 1992, die von der Polizei gewaltsam beendet wurde und zu 111 Toten führte. In die Diskussion um Dokumentation und Fiktionalisierung von Gewalt greift Bruno Barreto (*1955) mit seinem Spielfilm *Última Parada 174* aus dem Jahr 2008 ein. Der Regisseur fokussiert in der Gegenrichtung zu Padilhas Dokumentarmontage eher die Lebensgeschichte des Geiselnahmens, des früheren Straßenkindes Sandro, der 1993 nur knapp dem Candelária-Massaker entkommen war.

1.3 Brasilianische Geschichte und politische Vergangenheitsbewältigung im Film

Die verschiedenen Epochen der brasilianischen Geschichte spielen ebenso wie die Werke des literarischen Kanons eine zentrale Rolle in der brasilianischen Film- und Fernsehgeschichte der Gegenwart. Der Film *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995) der Schauspielerin und Regisseurin Carla Camurati (*1960) über die aus Spanien stammende Frau Johannis VI, der vor den napoleonischen Truppen mit seinem Hof nach Brasilien floh, beleuchtet das Ende der Kolonialzeit und das Verhältnis von Spanien, Portugal und dem entstehenden Kaiserreich Brasilien. *Desmundo* (2003) von Alain Fresnot (*1951), dessen Drehbuch Fernando Bonassi (*1962) nach dem historischen Roman von Ana Miranda (*1951) aus dem Jahr 1996 verfasste, erzählt über die Kolonialzeit des späten 16. Jahrhunderts, als die portugiesische

Krone und Kirche junge, elternlose Frauen in die Kolonie Brasilien schickten, um sie mit portugiesischen Siedlern zu verheiraten und dadurch die Vermischung mit indigenen Frauen einzudämmen.

In den Filmen, die sich mit der Zeitgeschichte des 20. Jahrhunderts befassen, kommt dem Thema Vergangenheitsbewältigung ein wichtiger Platz zu. Bruno Barreto, der zuvor mit Verfilmungen von Romanen Jorge Amados erfolgreich war, widmete sich nach seiner Rückkehr aus den USA in *O que é isso, Companheiro?* (1997) der problematischen Zeit der Militärdiktatur und stützt sich dabei auf die Vorlage von Fernando Gabeiras (*1941) gleichnamigem Buch aus dem Jahr 1979 über seine Zeit in der Stadtguerilla.

Jayme Monjardim (*1956) betreibt mit seinem ersten Spielfilm *Olga* (2004) nach der erfolgreichen Biographie von Fernando Morais (*1946) aus dem Jahr 1985 eine Art brasilianisch-deutscher Vergangenheitsbewältigung. Er verfilmt die Lebensbeschreibung der deutschen Jüdin und kommunistischen Revolutionärin Olga Benario und fokussiert vor allem ihre Liebesgeschichte mit dem brasilianischen Kommunistenführer Luís Carlos Prestes und ihre Auslieferung 1936 an Nazi-Deutschland.

Der Film *O Ano em que meus pais saíram de férias* (2006), von Cao Hamburger (*1962), behandelt "die bleierne Zeit", die Militärdiktatur in Brasilien aus der Perspektive eines Kindes im Brasilien des Jahres 1970, dessen Eltern plötzlich untertauchen.

1.4 Neue Komödien

Einige der neuen Komödien zielen darauf ab, einem großen Publikum, wenn nicht sogar der Masse, zu gefallen. Sie bedienen sich dabei der popularen und oralen Traditionen des brasilianischen Nordostens und formatieren das vormals Rückständige zum Witzigen, Geistreichen und Brasilianischen um. Paradigmatisch für diese Gegenwartstendenzen ist Guel Arraes (*1953), der zu den wichtigsten brasilianischen Film- und Fernsehschaffenden im heutigen Brasilien gehört. Seit 1981 arbeitet er für den hegemonialen Sender TV Globo und entwickelte dort mehrere innovative Serien und Komödien. Die Fernsehfassung von Ariano Suassunas (*1927) Theaterstück *Auto da Compadecida* (1955) hat er, ebenso wie die komödiantische Geschichtsserie *Caramuru*, als Kinoverversionen nachbearbeitet.

Der Film *O Auto da Compadecida* unterhält keinerlei Dialog mit Glauber Rocha und dem *Cinema Novo* und folgt darin seinem literarischen Vorbild, dem Theaterstück von Ariano Suassuna. Suassuna und Arraes bringen zwei Schelme, João Grilo und Chicó, auf eine moderne Mysterienbühne, wo

sie zunächst mit allerlei Streichen zu überleben suchen. Nachdem *cangaceiros* die typisierten Dorfbewohner und sich selbst ins Jenseits befördern, gelingt es João Grilo vor dem Jüngsten Gericht, dem ein schwarzer Christus vorsitzt, im Streit mit dem Teufel den Beistand der Barmherzigen Mutter Gottes zu erlangen, sodass alle der Hölle entgehen.

Arraes erste kinospezifische Arbeit war die Verfilmung von Osman Lins' (1924-1978) Theaterstück *Lisbela e o Prisioneiro* von 2003, später produzierte er weitere Komödienserien, die auch als Kinoformat in Brasilien lanciert wurden: *Os Normais* (2003) und *A Grande Família* (2004), danach die Romanverfilmung von José Cândido de Carvalho (1914-1989) *O Coronel e o Lobisomen* (2005). Arraes agiert innerhalb einer Adaptationskette, die mit literarischen Vorlagen beginnt und dann zur Fernsehserie und schließlich zum Kinofilm fortschreitet, wobei nach Aussage von Arraes von der literarischen Vorlage oft weniger als die Hälfte übrig bleibt. Arraes verfolgt den Anspruch, ein populäres und populäres Kino und Fernsehen zu schaffen. Zuletzt hat er sich mit dem Liebesdrama *Romance* (2007) auch einen Namen als "reiner" Filmregisseur gemacht. Dort erzählt er die Geschichte der Theaterschauspieler Pedro und Ana, die den Ritterroman *Tristan und Isolde* aufführen und sich verlieben. Als Ana ein Angebot erhält, in einer Telenovela die Hauptrolle zu übernehmen, gerät die Liebe auf den Prüfstand. In seinen Kinofilmen versucht Arraes durch metakinematographische Elemente und die Technik der *mise-en-abyme* Abstand von der hektischen Produktionsform des Fernsehens und seinen mitunter hastigen Verwertungsketten zu gewinnen.

1.5 Brasilianische "Roadmovies"

In der Gegenwart entwickelten brasilianische Regisseure das Genre des "Roadmovies", das Jorge Bodanzky mit *Iracema – Uma transa amazônica* 1974 begonnen hatte, in verschiedene Richtungen weiter. Walter Salles bediente sich 1999 in *Central do Brasil* dieser Gattung, wobei die Reise aus dem hektischen Rio de Janeiro in den ruhigen Sertão als Katharsis fungierte. Ganz anders, das heißt international und gesamt-lateinamerikanisch ausgerichtet, arbeitet Salles in dem von Robert Redford koproduzierten *The Motorcycle Diaries* (*Diários de Motocicleta*, 2004): Che Guevara als noch nicht junger Held und noch keineswegs Revolutionär reist mit seinem Freund auf dem Motorrad durch die geographischen und psychischen Landschaften Lateinamerikas auf der Suche nach sich selbst.

Mit *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2006) gelingt Marcelo Gomes (*1963) ein ambitioniertes "Roadmovie" und auch ein weiterer neuer Nordostfilm: Im August des Jahres 1942 fährt der Deutsche Johann durch den Sertão, mit einem Werbefilm für Aspirintabletten, die er staunenden Menschen verkauft, die weder Lichtspieltheater noch moderne Medikamente kennen. Dabei trifft er auf Ranulfo, der vor der Dürre im Sertão flieht, wodurch ein brasilianisch-deutscher interkultureller Kontext entsteht.

1.6 Internationalisierung des brasilianischen Films

Um die Jahrtausendwende rückten *Central do Brasil* von Walter Salles und *Cidade de Deus* von Fernando Meirelles das brasilianische Kino wieder in den internationalen Fokus. Während Salles oft im kritischen Dialog mit dem *Cinema Novo* blieb, beschritt Meirelles einen Weg, der ihn von Fernsehfeatures und Werbefilmen bis zur Verfilmung (2005) des internationalen Bestsellers von John le Carré, *The Constant Gardener*, führte. Der Thriller um die Aufdeckung eines Skandals, bei dem afrikanische Menschen als Probanden von Tests eines skrupellosen Pharma-Multis ums Leben kommen, kann nicht mehr als brasilianischer Film, sondern nur als internationale Produktion bezeichnet werden, auch wenn die Bildsprache noch als für Meirelles typisch identifizierbar sein mag. Mit der Verfilmung von *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) des portugiesischen Nobelpreisträgers José Saramago (1922-2010) unter dem internationalen Titel *Blindness* im Jahr 2008 in einer brasilianisch-kanadisch-japanischen Koproduktion bewegt sich Meirelles weiter erfolgreich auf der internationalen Kinobühne. *Blindness* ist ein sowohl internationaler als auch luso-brasilianischer Film: Gedreht hat ihn Meirelles nach der portugiesischen Vorlage mit internationalen Schauspielern in der brasilianischen Megalopolis São Paulo.

1.7 Die Vernetzung von Film, Fernsehen und Literatur

Zwischen 1990 und 2009 setzt sich die Tendenz der Kooperation zwischen den Medien Literatur, Theater, Film und Fernsehen weiter und intensiver fort. In der Gegenwart haben zwei der prominentesten Schriftsteller portugiesischer Sprache, José Saramago und Ariano Suassuna, ihre langjährigen Vorbehalte gegen die Verfilmung und Teledramatisierung ihrer Werke aufgegeben und sie in die Hand von Regisseuren gegeben, die vom kommerziellen Fernsehen und vom Werbefilm kommen.

Verfilmungen brasilianischer Literatur, als Kurzserien oder Telenovelas konzipiert, gelangen später modifiziert als Filme in die Kinos. Die immer

engere Zusammenarbeit von Film und Fernsehen verläuft in beiden Richtungen: Fernsehproduktionen, etwa die Kurzserie *O Auto da Compadecida* (1999) von Guel Arraes und zahlreiche Teledramatisierungen nach Romanen Jorge Amados wurden in der Folge Kinofilme. Dabei geriet das 35-mm-Filmformat immer mehr in den Hintergrund.

Der Film *Cidade de Deus* zog zahlreiche Folgen einer televisuellen Anschlussproduktion unter dem Titel *Cidade dos Homens* nach sich – wobei viele der Schauspieler aus dem Kinofilm mitspielten, die aber zum Teil andere Rollen übernahmen – und führte 2007 zu einem weiteren *Favela*-Film von Paulo Morelli (*1956).

Neben Meirelles und Arraes stellen weitere Film- und Fernsehregisseure die Verbindung von Film, Romanverfilmungen in Kurzserien und Telenovela her: Ricardo Waddington (*1960) und Jayme Monjardim (*1956) begannen wie Guel Arraes im Fernsehen, vor allem auf dem Gebiet der Produktion von Telenovelas, bevor sie eigene Filme initiierten.

2. Die brasilianische Telenovela

Die brasilianische Telenovela ist auch im dritten Jahrtausend das erfolgreichste Fernsehprodukt Brasiliens. Die spezifischen Charakteristika der brasilianischen Telenovela sind heute die offene und dehnbare Form (150-200 Kapitel) von Hauptgeschichte und Nebenepisoden, die alltägliche Präsenz, ein hoher medienspezifischer Standard und ihr ständiger Bezug auf aktuelle gesellschaftliche und ökonomische Kontexte des Landes. Neben dem Sender Rede Globo sind Telenovelas heute auch bei Rede Record, Sistema Brasileiro de Televisão (SBT),¹ und Rede Bandeirantes fest im Sendeschema etabliert. Dank der Satellitentechnik reicht der Impakt der Telenovelas auch in die entfernten Landesteile am Amazonas und im Sertão.

Telenovelas verfügen über einen Diskurs, der die Kontinuität des Alltags nicht bricht, sondern verlängert. Bestimmend für den Erzählrhythmus in der Telenovela ist die stilistische Figur der Klimax. Eine Folge dauert zwischen dreißig und vierzig Minuten, dazu kommen drei Werbeunterbrechungen von zwei bis fünf Minuten Länge. Zu Anfang einer Folge wird der offene Schluss des letzten Kapitels wiederholt, danach folgt – begleitet von dem Erkennungssong – der immer gleiche visuelle „Aufmacher“, heute ein aus-

1 SBT zeigt oft synchronisierte Telenovelas aus Mexiko oder eigene Versionen von Novelas aus dem Ausland, nachdem 1995 ein Versuch scheiterte, drei der erfolgreichsten Autoren von Rede Globo abzuwerben.

geklügelt kunstvolles Produkt digitaler Videokunst und ein erster Werbeblock. Drei kleinere Spannungsgipfel sollen den Zuschauer vor den Werbeunterbrechungen vor dem Bildschirm und auf dem Kanal halten, eine große Schlussklimax am Ende einer Folge, in der Mediensprache "Cliffhanger" genannt, dient dazu, die Spannung für den nächsten Tag zu entfachen.

2.1 Typen der Telenovela in der Gegenwart

Orte der Handlung vieler Telenovelas sind weiterhin Anwesen, Häuser und Luxusappartements der Oberschicht, doch komplettiert sich das Bild zusehends durch Szenarios aus der Mittel- und Unterschicht, neuerdings sogar aus den *Favelas*, den Elendsvierteln der Großstädte. Als Außenschauplätze dienen der Strand von und um Rio de Janeiro, Parks, Einkaufszentren, Diskotheken und Restaurants in Rio und São Paulo. Das in den achtziger Jahren entstandene Unterformat der regional-ruralen Telenovela spricht *grosso modo* die Sprache des Landesinneren und anderer vom metropolitenen Großraum Rio-São Paulo entfernter Regionen. Sie spielt entweder auf Farmen an der Grenze zu Argentinien oder im Bundesstaat Minas Gerais, auch an den Ufern des Amazonas, im Pantanal oder der Küste und im Inneren des Nordostens. Ein weiterer grundlegender Typus, die grotesk-karnevaleske Telenovela, fand ihren gegenwärtigen Ausdruck mit Carlos Lombardis (*1958) *Uga-Uga* (2000-2001) und mit *O Beijo do Vampiro* (2002-2003) von Antônio Calmon (*1945).

Telenovelas, deren Szenarien zu einem Teil in Nordafrika, Indien und China angesiedelt sind, greifen den Diskurs des phantastisch-märchenhaften und historisch-exotischen Fernsehmelodrams der sechziger Jahre wieder auf. Damals wurden, jeder Erzähllogik abhold, rücksichtslos literarische Vorlagen, historische Stoffe und exotische Schauplätze geplündert, entstellt und vermischt. In der Gegenwart zeigen die brasilianischen Fernsehsender, vor allem Rede Globo, in Telenovelas wie *O Clone* (2001-2002) und *Caminhos da Índia* (2009) von Glória Perez (*1948) eine neuartige und aktualisierte Mischform: Das phantastisch-exotische Telenovelagenre wird mit der aktuellen urbanen Novela vermischt: Ein Teil der Handlung spielt in Rio de Janeiro oder São Paulo, aktuelle Themen aus Gesellschaft, Ökonomie und Medizin nehmen eine wichtige Rolle ein und die zentralen Liebesgeschichten erhalten eine interkulturelle Konnotation oder sogar einen Migrationshintergrund. Die neuesten Entwicklungen der Telenovela spiegeln die Hinwendung Brasiliens zu Indien, China und Afrika, die nicht nur das Exotische und Märchenhafte, sondern auch ökonomische Interessen Brasiliens repräsentie-

ren. Während *O Clone* (2001-2002) teilweise in Marokko gefilmt wurde und den Bauchtanz in Brasilien populär machte, propagiert *Caminhos da Índia* (2009) mitunter in Bollywood-Manier indischen Tanz und indische Kleidung und Musik, wobei die Präsenz des Fremden doch sehr touristisch und stereotyp wirkt. Die Liebe und die Hindernisse für die aus verschiedenen Kulturen und Religionen stammenden Liebespaare ergänzen und potenzieren den traditionellen "Schneewittchenplot", die Begegnung von Liebenden aus verschiedenen sozialen und ethnischen Kontexten.

2.2 Themen und Handlungskerne der Telenovela in der Gegenwart

In vierzig Jahren Telenovelageschichte mit über 500 verschiedenen Telenovelas sind die Plotkerne weitgehend konstant geblieben, weil dieser Erzählvorrat im Wesentlichen aus Literatur und Film und zusehends auch aus dem Fernsehen und seinen Novelas selbst stammt. Szenarien und Ausgestaltung der Plots unterliegen aber einer ständigen Innovation, Adaptation und Vergegenwärtigung. Der Novela-Autor Antônio Calmon (*1945) bringt es auf die Formel vom immer gleichen Gericht, das aber mit verschiedenen Gewürzen abgeschmeckt werde.

Zum thematisch-inhaltlichen Vorrat der Telenovelas gehören folgende Handlungskerne: Liebesdreieck, Liebesvieleck, verfolgte Unschuld, gerechte Rache, Wiederkehr Totgeglaufter, mysteriöse Herkunft, Identitätsvertauschungen, Identitätstausch, getrennte Zwillinge oder Geschwister, "untergeschobene" oder geraubte Kinder, Waise auf der Suche nach seinen Eltern, verlorener Sohn, verlorene Tochter, falsches Testament. Besonders beliebte Handlungskerne des Fernsehmelodrams sind der "Aschenputtel"- und der "Schneewittchenplot", die auf Märchenmotive zurückgehen und wo ein armes Mädchen nach Überwindung mancherlei Hindernisse (und vor allem der Schwiegermutter) einen guten – und das heißt immer noch reichen – Mann findet. Auch der "Romeo und Julia-Plot" der scheinbar oder tatsächlich unmöglichen Liebe wegen sozialer oder familiärer Schranken erfreut sich zeitloser Beliebtheit.

Innovative Themenkerne stammen meist aus politisch-ökonomischen, sozialpsychologischen und ethisch-medizinischen Kontexten. Seit der Jahrtausendwende kommt kaum eine der großen Novelas ohne das Thema "gleichgeschlechtliche Liebe" aus. Nachdem Glória Perez mit ihrer Geschichte *Barriga de Aluguel* (1990-1991) den alten und bereits aus der Bibel bekannten Streit von Müttern um einen Sohn um den neuen Aspekt der Leihmutter erweitert hatte, widmete sie sich 2001-2002 mit *O Clone* den

ethischen Fragen des Klonens von Menschen, der Reproduktionsmedizin. *O Clone*, der von Jayme Monjardim produzierte und in siebzig Ländern ausgestrahlte größte Erfolg einer Telenovela seit der neuen Einschaltquotenmessung, erzählt zudem eine Liebesgeschichte zwischen Brasilien und dem Morgenland, über die Probleme des Aufeinandertreffens von muslimischer, marokkanischer und westlicher, brasilianischer Welt.

Manoel Carlos und der Produzent Monjardim führten 2006-2007 mit *Páginas da Vida* ein weiteres medizinisch-ethisches Thema, das des Down-Syndroms und behinderter Kinder, in die Telenovela ein. Dabei suchten sie das Format mit der Realität zu koppeln, indem sie nach dem Abspann jeder Folge einen kurzen persönlichen Bericht von Betroffenen über ihre Behinderung oder ihr Leben mit behinderten Menschen anfügten. Auch die Themen Aids und Drogen gehören mittlerweile als Nebenepisoden zum Erzählvorrat der Novelas.

Mit der 2006-2007 nach 22 Uhr ausgestrahlten Novela *Vidas Opostas* fokussierte Marcílio Moraes (*1944) für die Rede Record in reißerischer Manier die Themen *Favela*, Drogenkriminalität, Bandenkrieg und gesplante Gesellschaft. Die Geschichte um die Liebe zwischen einer jungen Literaturstudentin aus der *Favela* und einem jungen Firmenerben und Mathematikprofessor überschreitet wiederholt die Grenzen zum Kitsch, gleichzeitig zeigte kaum eine Telenovela bisher soviel "Sex & Crime", soviel Schießereien, Drogenabhängigkeit, Morde und Vergewaltigungen wie *Vidas Opostas*. Dabei stellt die sprachlich in der Fäkalsprache repräsentierte Gewalt und Sexualisierung einen etwas merkwürdigen Kontrast zum künstlerisch elaborierten Soundtrack dar, der fast vollständig aus Liedern von Chico Buarque de Hollanda (*1944) besteht.

Charakteristisch für viele wichtige Telenovelas des beginnenden dritten Jahrtausends ist neben einem Bemühen um *gender-correctness* auch der Versuch, mehr afro-brasilianische Charaktere und Schauspieler aufzubieten und das Thema Rassismus in Brasilien stringenter und weniger verwässert zu thematisieren.

2.3 Werbung und Kontrolle im Fernsehmelodram

Die Einkünfte eines Senders beschränken sich keineswegs auf die Werbung in den Intervallen, sondern erstrecken sich potentiell auf jeden Teil, jeden Handlungsstrang und jede Person einer Novela. Wenn ein Hochzeitspaar Geschenke auspackt, wenn eingekauft, gegessen, getrunken, geschlafen oder geliebt, ja selbst wenn geschossen und entführt wird, ergibt sich immer ein

Ort zur Vorstellung eines Produkts. Für nahezu alles kann auf diese Weise geworben werden: für langlebige Konsumgüter wie Fernseher, Autos, Sportgeräte und Sicherheitssysteme ebenso wie für Banken, Bier oder Backpulver. Nur die Novelas, die Literatur und Geschichte Brasiliens in längst vergangener Zeit erzählen, bieten wegen der räumlichen und zeitlichen Distanz zur Welt der modernen Konsumprodukte weniger Möglichkeiten, für diese erzählimmanent zu werben.

Alle Sender kontrollieren und analysieren genau die Einschaltquoten. Der Sender Rede Globo hat dazu noch eine eigene Forschungs- und Marketingabteilung gegründet, die ihm eine prospektive Kontrolle des Produkts von der ersten Synopse bis zur Sendung ermöglicht. Mit den Methoden empirischer Sozialforschung wird durch Gruppendiskussionen die Reaktion des Publikums auf bestimmte Handlungsstränge, Personen und alternative Entwicklungen vorab getestet und durch das Instrument der Internetbefragung und durch Blogs nachjustiert. Autoren, Regisseure und Produzenten von Telenovelas unterliegen dem täglichen Druck des zeitnahen Schreibens und Produzierens, eine Art modernen "Lohnschreibens". Zusammen mit Gilberto Braga (*1946), Sílvio de Abreu (*1942) und Manoel Carlos (*1933) trat Glória Perez die Nachfolge des bis in die achtziger Jahre dominierenden Autorenduos Janete Clair (1925-1983) und Alfredo Dias Gomes (1922-1999) an.

2.4 Die Diskussionen um die Telenovela in der Gegenwart

Angesichts des großen und dauerhaften Publikumserfolgs der Telenovela, der die Grenzen sozialer und kultureller Schichten übersteigt, stellt sich immer wieder die Frage, wie es den Diskursen dieses Genres gelingt, völlig verschiedene Träume, Wünsche, Lebenserfahrungen und -erwartungen, Konsummuster und Ideologien zu vereinen. Ein Massenmedienerfolg beruht nicht zuletzt darauf, dass unter heterogenen Publikumssegmenten ein Konsens hergestellt wird. Durch die oben beschriebene Vielfalt und Hybridität sind moderne Telenovelas kaum noch alters- oder schichtenspezifisch, umgarnen alle Segmente des Fernsehpublikums. Für intellektuelle Betrachter bleiben literarische Vorlagen, intertextuelle Anspielungen und Selbstspiegelungen identifizierbar. Die Mittelschichten umfassen sie mit vertrauten melodramatischen Strategien "großer" Unterhaltungsromane und -filme, für die bildungsfernen Massen bleiben sie aufgrund der langsamen Exposition und hoher Redundanz fast immer nachvollziehbar. Die Unterhaltung aller sichern

Humor und Satire, die die Verschmelzung des spielerischen und des kathartischen Prinzips garantieren.

Auch wenn in der Gegenwart Novelas ethisch-moralische und – wenn auch eingeschränkt – politisch-soziale Probleme ansprechen oder implizit über Erkrankungen wie das Dengue-Fieber oder Brustkrebs, körperliche Behinderungen, oder – neuerdings – über die Möglichkeiten informieren, sich gegen Diskriminierung und Behördenwillkür zur Wehr zu setzen, so hält doch die Diskussion darüber an, ob sie als Mischung aus Simulation und Surrogat der Realität nicht die herrschende Ideologie verschleierte, Utopien in Konsum stillstelle und die Veränderung der Gesellschaft nur in bunten Bildern und alltäglichen Geschichten fördere. Denn ein Gegenbild zur Wirklichkeit und dem Status quo kann und darf die Telenovela auf dem Bildschirm freilich nicht ausmalen.

Viele Brasilianer erkennen sich und ihr Land in den Telenovelas wieder und identifizieren sich mit ihrem Genre, das sie als charakteristisch für ihre Massenkultur erachten. Telenovelas sind Sozialgeschichte, Spiegelbild einer sich modernisierenden Gesellschaft, die ihre zunehmend hybride Kultur spielerisch und unterhaltsam leben will. Auch in ihren Klischees künden die Novelas von der moralischen und seelischen Verfassung des heutigen Brasiliens, das sich zunehmend als *global player* und Wirtschaftsmacht begreift. Viele Novelas bilden bis heute exakt die Entwicklung des kolloquialen brasilianischen Portugiesisch ab, mikroskopisch kleine Veränderungen im Fühlen und Denken lassen sich in den Telenovelas genauso erkennen wie tief greifende Paradigmenwechsel, wenn auch oft nur in diffusen Umrissen. Mehr noch als das Erzählen in den brasilianischen Filmen spiegelt das in seiner stetigen Vergegenwärtigung spezifisch brasilianische Erzählen der Telenovela die Kommunikation und Massenkultur des größten Landes in Lateinamerika.

Filme

A Grande Arte (Walter Salles 1992)

A Guerra de Canudos (Sérgio Rezende 1997)

Abril Despedaçado (Walter Salles 2002)

Antônio das Morte (Glauber Rocha 1969)

Baile Perfumado (Lírio Ferreira und Paulo Caldas 1997)

Caramuru – A Invenção do Brasil (Guel Arraes 2001)

Carandiru (Hector Babenco 2003)

Carlota Joaquina, Princesa do Brasil (Carla Camurati 1995)
Central do Brasil (Walter Salles 1998)
Cidade de Deus (Fernando Meirelles und Kátia Lund 2002)
Cidade dos Homens (Paulo Morelli 2007)
Cinco vezes Favela (Miguel Borges und Joaquim Pedro de Andrade 1962)
Cinema, Aspirinas e Urubus (Marcelo Gomes 2006)
Corisco e Dadá (Rosemberg Cariry 1996)
Desmundo (Alain Fresnot 2003)
Deus e o Diabo na Terra do Sol (Glauber Rocha 1964)
Diários de Motocicleta (Walter Salles 2004)
Ensaio sobre a Cegueira (Fernando Meirelles 2008)
Iracema – Uma transa amazônica (Jorge Bodanzky, Wolf Gauer, Orlando Senna 1974)
Lisbela e o Prisioneiro (Guel Arraes 2003)
Notícias de uma Guerra particular (João Moreira Salles 1999)
O Ano em que meus Pais saíram de Férias (Cao Hamburger 2006)
O Auto da Compadecida (Guel Arraes 2000)
O Coronel e o Lobisomen (Guel Arraes 2005)
O que é isso, Companheiro? (Bruno Barreto 1997)
O Sertão das Memórias (José Araújo 1996)
Olga (Jayme Monjardim 2004)
Ônibus 174 (José Padilha 2002)
Orfeu (Carlos Diegues 1999)
Orfeu Negro (Marcel Camus 1959)
Quase dois Irmãos (Lúcia Murat 2004)
Romance (Guel Arraes 2007)
Terra em transe (Glauber Rocha 1967)
Terra Estrangeira (Walter Salles 1996)
The Constant Gardener (Fernando Meirelles 2005)
Tropa de Elite (José Padilha 2007)
Última Parada 174 (Bruno Barreto 2008)
Vidas Secas (Nelson Pereira dos Santos 1963)

Fernsehserien (Telenovelas und Kurzserien)

Barriga de Aluguel (Sílvia Francisco 1990-1991)
Caminhos da Índia (Marcos Schechtman 2009)
Caramuru – A Invenção do Brasil (Guel Arraes 2001)
Cidade dos Homens (Paulo Morelli u.a. 2002-2005)
O Auto da Compadecida (Guel Arraes 1999)

O Beijo do Vampiro (Luiz Henrique Rios und Edgard Miranda 2002-2003)

O Clone (Teresa Lampreia und Marcelo Travesso 2001-2002)

Páginas da Vida (Jayme Monjardim 2006-2007)

Pantanal (Jayme Monjardim 1990)

Uga-Uga (Wolf Maya und Alexandre Avancini 2000-2001)

Vidas Opostas (Alexandre Avancini und Edgard Miranda 2006-2007)

Verfilmte Literatur

Cândido de Carvalho, José (2005): *O Coronel e o Lobisomen*

Da Cunha, Euclides (1902): *Os Sertões*

Gabeira, Fernando (1979): *O que é isso, Companheiro?*

Kadaré, Ismail (1978): *Prilli i thyer*

Le Carré, John (2001): *The Constant Gardener*

Lins, Osman (1964): *Lisbela e o Prisioneiro*

Lins, Paulo (1997): *Cidade de Deus*

Miranda, Ana (1996): *Desmundo*

Morais, Fernando (1985): *Olga*

Ramos, Graciliano (1938): *Vidas Secas*

Saramago, José (1995): *Ensaio sobre a Cegueira*

Soares, Luiz Eduardo (2006): *Elite da Tropa*

Suassuna, Ariano (1955): *Auto da Compadecida*

Varella, Dráuzio (1999): *Estação Carandiru*

Vargas Llosa, Mario (1981): *La Guerra del Fin del Mundo*